



Mellem karneval og kampagne

Den religionskritiske billedsatires historie i Europa

Brink, Dennis Meyhoff

Published in:
Kritik

Publication date:
2011

Document version
Tidlig version også kaldet pre-print

Citation for published version (APA):

Brink, D. M. (2011). Mellem karneval og kampagne: Den religionskritiske billedsatires historie i Europa. *Kritik*, 44(200), 160-179.

Dennis Meyhoff Brink

Mellem karneval og kampagne

Den religionskritiske billedsatires historie i Europa

Hvordan ser religionssatirens historie ud i Europa? Hvilke billedformer har den betjent sig af, og hvilke funktioner har de haft? Hvem har den latterliggjort hvordan og hvornår? Selvom det langt fra er nogen hemmelighed, at Europa har en lang tradition for religionssatire, så fremstår denne historie fortsat overraskende ukortlagt.¹ Det forsøger denne artikel at råde bod på med en overflyvning over religionssatirens europæiske historie, særligt dens tyske, franske og engelske udgaver. På den baggrund skelner artiklen mellem tre funktions-sammenhænge, som religionssatiren har deltaget i, nemlig middelalderens karneval, reformationstidens kampagner og oplysningstidens kritik. I forlængelse heraf skelner artiklen desuden mellem to magtsfærer, som den moderne kritiske religionssatire især har været rettet imod – først kirken og dens repræsentanter og fra slutningen af det 19. århundrede desuden de religiøse dogmer selv. I alt dette går jeg ikke ud fra et snævert satirebegreb, men forsøger netop at overskue religionssatirens historie, hvilket implicerer, at blikket også må kastes ud til dens randområder. Jeg anvender ingen eksempler, som ikke tidligere er blevet forstået som satire, men det betyder næppe, at alle vil være enige i, at de hører til i denne løst definerede kategori, for som en af vore egne satirikere, P. A. Heiberg, engang sagde: "Satire betyder Vittighed, naar den gaar løs paa andre, men Ondskab, naar den træffer os selv."²

Jesus som æsel Den ældste kendte billedsatire, der gør grin med kristendommen, er næsten lige så gammel som kristendommen selv (figur 1). Den blev ridset ind i en mur på en offentlig gade i det gamle Rom engang i det 2. århundrede og er det, arkæologer kalder en *graffiti*, dvs. et grafisk rids eller en skitse. Gaden, den satiriske graffiti blev fundet i, var blevet forseglet som resultat af en udbygning af

cæsarens palads, og derfor forblev den intakt, indtil en gruppe arkæologer frilagde den i 1857. Graffiti'en afbilder to mænd, hvoraf den ene er udstyret med et æselhoved og hænger på et kors, mens den anden har indtaget en stilling, der i samtiden blev anvendt ved tilbedelse.³ Den er ledsaget af teksten "Alexamenos tilbeder gud", og blandt de satireforskere, der har beskæftiget sig med denne graffiti, hersker der enighed om, at den gør grin med en kristen romer ved navn Alexamenos og hans nye gud Jesus.⁴

Der findes ikke mange religionssatiriske tegninger fra denne periode, som har overlevet historiens tilsigtede og utilsigtede destruktions, men der findes skriftkilder, som bekræfter, at den romerske graffiti ikke var noget enestående tilfælde. Således beklager kirkefaderen Tertullian sig fx over, at "dem



Figur 1: Jesus med æselhoved og kristen tilbeder. Romersk graffiti fra 2. århundrede.

i nabobyen netop har lavet et nyt billede af vores gud. Det er en lakaj (gladiator), som kan undslippe farlige dyr, der har foreslået billedet med indskriften: "De kristnes æsel-gud"; han havde æselører og en hov som fod, i hånden holdt han en bog, på kroppen bar han en toga."⁵ Tertullians misbilligelse vidner om den udbredte fordømmelse af komik og satire, som ifølge den franske middelalderhistoriker Jacques Le Goff kendetegnede den tidlige kristendom, særligt perioden fra det 2. til det 7. århundrede.⁶ Trods denne fordømmelse formåede kirkefædrene imidlertid aldrig at tæmme den satiriske frækhed fuldstændigt. Selv fra den tidlige middelalder findes der en række såkaldte *parodia sacra* (parodier på det hellige), som gør grin med alt fra de helligste officielle bønner (*Fader Bacchus* i stedet for *Fader Vor*) til de kirkelige liturgier (*Drankernes liturgi*, *Spillernes liturgi* m.fl.) og sågar testamenterne (*Æslets testamente*, *Svinets testamente* m.fl.).⁷ Denne tradition fortsætter i højmiddelalderens og renæssancens folkelige æselfester, dårefester og karnevals-fester, hvor man bl.a. holdt prædikener i kirkerne til ære for æsler, gjorde kordrenge til biskopper eller valgte en såkaldt narrebiskop til at lede parodiske ceremonier.

Selvom kirken altså aldrig helt formåede at lægge låg på de satiriske impulser, så fik kristendommens udbredelse i Europa alligevel afgørende konsekvenser for denne verdensdels religionssatire. For i takt med at den kristne tro blev altdominerende i Europa, og kirken reelt fik monopol på uddannelse, blev religionssatiren til en *intern* kristen praksis, som den blev formuleret af kristne munke, udformet af troende billedkunstnere eller fremført af narre under religiøse folkefester. Som et resultat af denne totalintegration af den satiriske frækhed ophørte religionssatiren reelt med at bestå i udefrakommende angreb. Fremover måtte satiriske impulser nødvendigvis komme indefra, hvilket formodentlig har afstedkommet en vis domesticering af den middelalderlige satire, som sjældent er direkte polemisk eller angribende. I den gammelkristne æra levede satiren ikke som et vildt dyr i det fri, men som tæmmet dyr i det kristne hus (latin: *domus*).

Som den russiske litteraturhistoriker Mikhail



Figur 2: Narrebiskop velsigner menigheden med højre hånd, mens han holder en narremaske i venstre i stedet for den traditionelle bispestav. Fra den franske middelalderkatedral Saint-Spire de Corbeil-Essonnes.

Bakhtin har påpeget, består grundprincippet i middelalderens og renæssancens karnevalistiske tradition i en omvending af etablerede rangordner og værdihierarkier: Karnevalismen degraderer alt, der bliver betragtet som ophøjet, helligt og betydningsfuldt til noget jordisk, profant eller materielt, samtidig med at den ophøjer og dyrker alt, der almindeligvis opfattes som lavtstående, først og fremmest det kropslige, dyriske og naragtige.⁸ En tidlig litterær parodi i denne tradition var den populære *Cyprianus' fest* fra det 6. århundrede, som overførte bibelske helte som Adam og Moses til et profant og prosaisk univers, der fokuserer på mad, vin og fordøjelse, og sidestiller bibelcitater med degraderende jordiske detaljer. Fra højmiddelalderen er især skriftsamlingen *Carmina Burana* fra det 12. eller 13. århundrede berømt. Ligesom *Cyprianus' fest* består den af parodier på hellige tekster, men de anvendes nu også til at spotte den katolske kurie, sådan som det f.eks. er tilfældet i *Markus af Sølvets Pengeevangelium*, der hævder, at det eneste, der tæller i Rom, er penge.

Selve princippet i den karnevalistiske omvending af oppe og nede, af rangordner og roller, fremgår tydeligt af et træsnit, som udkom i en pamflet i

Nürnberg i Tyskland i 1508 (figur 3). Den øvre del af denne karnevalistiske billedsatire gengiver således en kirke, der bogstavelig talt er vendt på hovedet. Dertil kommer en ombytning af de gængse roller, som indebærer at præsterne og munkene, der normalt ville opholde sig i kirken, er blevet degraderet til at betjene ploven på marken i den nederste del af billedet, mens bønderne er blevet ophøjet til at indtage pladsen ved kirkens alter i den øvre del af billedet.

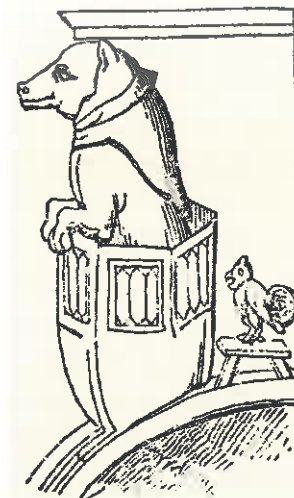
Trods deres popularitet i middelalderen og renæssancen er disse satiriske omvendinger af rangordner og roller hverken opfundet af kirken eller udsprunget af middelalderens folkekultur. Det er en videreførelse af romernes saturnalia-fester, hvor slaver byttede roller med deres herrer, og hvor mænd af lav stand blev gjort til konger.⁹ Middelalderens og renæssancens karnevalstradition er intet andet end fortsættelsen af hedenske folkefester med kristne midler. Og festerne er langt fra det eneste, det kristne Europa arvede fra sin hedenske fortid. Middelalderens satiriskere videreførte også en lang række satiriske teknikker, som deres antikke forgængere havde udviklet – først og fremmest den detroniserende og

degraderende teknik. Det var således ikke kun romerske spasmagere, der kunne finde på at udstyre religiøse ledere med et æselhoved. Samme teknik blev anvendt flittigt i den kristne lejr, om end de kristne satirikere ikke degraderede guden selv, men nøjedes med at degraderede hans repræsentanter på jorden – munke, præster, biskopper, kardinaler, paver osv. – til dyr.

Intet var mere almindeligt i middelalderen end at fremstille mennesker i skikkelse af dyr, som udviste lignende karaktertræk eller tilbøjeligheder. I satiriske fabler og billedkunst blev mennesker i vid udstrækning degraderet til ræve, ulve, bjørne, lam, høns, krager osv. Ræven var ifølge karikaturhistorikeren Thomas Wright "en foretrukken skikkelse i satiren",¹⁰ hvilket ikke mindst kom til udtryk i den populære dyrefabel om den snu ræv, som på fransk hedder Renard, på engelsk Reynard og på tysk Reinike. Fra det 12. århundredes *Roman de Renard* til Goethes *Reinike Fuchs* fra 1794 udkom denne historie i et utal af gendigtninger, som i reglen var bygget op over devisen om, at den kloge narrer den mindre kloge. Ræven snyder og bedrager således alle og enhver. At den samtidig er skolet og tiltænkt en plads i præsteskabet vidner om en erkendelse af, at de gejstliges lærdom ikke altid stod i den gode sags tjeneste.

Ifølge Bakhtin, der mere end nogen anden har præget receptionen af middelalderens og renæssancens karnevalskultur, er det centralt for den folkeligt-festlige karnevalslatter, at den trods alle degraderinger er inkluderende:

Den er en latter, der også er rettet mod den leende selv. Folket betragter ikke sig selv som stående uden for verden, men opfatter verden som en helhed [...] Det er en af de væsentlige forskelle mellem denne



Figur 4: Præsten som ræv i prædikestol. Tegning af en skulptur fra Christchurch i Hampshire, England.



Figur 3: Verden på hovedet. Tysk træsnit fra 1508.

folkeligt-festlige latter og en nyere tids rent satiriske latter. Satirikerne, der kun kender til negativ latter, stiller sig uden for det fænomen, han udstiller, opstiller sig selv som modsætning til det.¹¹

Denne distinktion mellem middelalderens og renæssancens inkluderende karnevalslatter og senere epokers ekskluderende satiriske latter udspringer af Bakhtins enøjede syn på især renæssancen. For at opretholde sin kunstige distinktion må han ikke alene nedtone de uomtvistelige antiklerikale og antisemitiske tendenser, der allerede findes i middelalderens religionssatire, men også se helt bort fra den særdeles omfattende og helt igennem *ekskluderende* religionssatire, der udsprang af det 16. århundredes kampe mellem katolikker og protestanter. Trods sit fokus på folkekulturens historiske betydning overser Bakhtin reformationens antagonistiske religionssatire, som netop var et folkeligt massefænomen, og som netop kulminerede, mens Rabelais skrev romanserien *Gargantua og Pantagruel* (1532-1566), der ifølge Bakhtin markerer højdepunktet for den inkluderende karnevalisme.

Fra karneval til kampagne Det 16. århundredes kultur består ikke alene af karnevalistiske og humanistiske værker af fremtrædende forfattere som Rabelais og Erasmus. Den består også af en virulent underskov af agitatorisk pamfletlitteratur, som blev til under – og som en del af – konfessionskrigen mellem katolikker og protestanter. Og det var en ganske omfattende litteratur. Med den tyske karikaturhistoriker Georg Piltz' ord "skyldede en veritabel flodbølge af strids- og smædeskrifter ind over Tyskland" i denne periode.¹² Det var muliggjort af opfindelsen af bogtrykkerkunsten, som ikke alene blev begyndelsen på masseproducerede skrifter, men også på det masseproducerede billede, træsnittet, som ofte illustrerede de religiøse flyveblade og pamfletter eller simpelthen var deres *raison d'être*.

Formmæssigt var der intet nyt i den billedsatire, der udvikledes i forbindelse med protestanternes og katolikkernes kampagner mod hinanden. For eksempel vedblev fremstillingen af gejstlige øvrigheds personer som dyr med negative egenskaber at

være en hyppigt anvendt teknik. I Luthers hjemegn i det østtyske Sachsen udkom der således en anonym illustreret pamflet omkring 1520, som viser to ulve, der – udstyret med tiara og kardinalhat – tager for sig af en gruppe hjælpeløse får, der er samlet omkring Jesus på korset (figur 5). Billedet spiller tydeligvis på den urkristne forestilling om menigheden som en fåreflok og de gejstlige som deres gode hyrder (deraf ordet "pastor" som er latin for hyrde).¹³ Imidlertid fremstiller træsnittet hyrderne som alt andet end gode. Ledsaget af en tekst, der beskriver hvordan "hyrderne er blevet til ulve", er pamflettens budskab klart nok: Paven og hans kardinaler vil ikke lede dig til frelse som de gode hyrder, de foregiver at være. De vil suge dit blod som de glubske ulve, de i virkeligheden er.

Selvom offensive angreb af denne karakter fortrinsvis kom fra den protestantiske lejr, så var der dog katolske satirikere, som gik til modangreb. Eksempelvis udkom der omkring 1530 en pamflet med en satiretegning, der fremstiller Luther som "djævelens sækkepibe" (figur 6). Dermed degraderer satiren Luther til et passivt instrument, som djævelen aktivt anvender til at spille sin melodi igennem. Med andre ord antyder satiren, at det ingenlunde er Helligånden, Luther får sin inspiration (sin indblæsning) fra, men derimod satan selv. Dæmoniseringen af modstanderen er her både bogstavelig og total. Uden djævelens varme luft ville Luther falde sammen og forstumme. Tonsuren, som henviser til Luthers fortid som katolsk munk, tilføjer lidet formildende associa-



Figur 5: Pave og kardinal som jagende ulve. Anonymt træsnit publiceret i Sachsen omkring 1520.

tioner. I hænderne på djævelen må en mand med en sådan fortid enten være en viljesvag usling, der ikke kunne modstå djævelens fristelser, eller en frafalden forræder, der med overlæg har indgået en pagt med djævelen.

Også jøderne måtte stå for skud i senmiddelalderens og renæssancens satire. Det fremgår ikke mindst af det antisemitiske motiv om "jødsoen" (die Judensau), som kan spores tilbage til kirkeskulpturer i det 13. århundredes Tyskland, og som første gang dukkede op på et flyveblad omkring 1460 (figur 7). Det fremstiller syv små jøder, som er genkendelige på deres spidshuer og kaftan, som jøder var blevet pålagt at bære i Tyskland efter et koncil i Mainz i 1229. Jøderne ridder omvendt på en stor so, sutter på dens hale og patter og er på vej til at stikke en finger i dens anus, mens de i teksten tiltaler den som "vores mor".¹⁴ Dette ekskluderende motiv degraderer ikke jøderne til dyr, men bringer dem til gengæld i intim



Figur 7: Jødsoen. Fra antisemitisk flyveblad fra omkring 1460.

kropskontakt med et dyr, der ifølge Toraen er urent og underlagt spiseforbud, og som der er dødsstraf for at have seksuel omgang med.¹⁵

Motivet findes også på den kirke i Wittenberg, hvor Luther prædikede fra 1517 (figur 8), og han fortolker det selv på følgende måde i sit antisemitiske skrift *Vom Schem Hamphoras und vom Geschlecht Christi* fra 1543:

På vores kirke her i Wittenberg er der en stenudhugning af en so, under hvilken unge svin og jøder ligger og sutter. Bag soen står en rabbiner, der løfter soens højre ben i vejret, mens han med sin venstre hånd holder halen op over sig, bukker sig ned og kigger med stor omhyggelighed under soens hale ind i Talmud, som ville han læse og indse noget særlig og skarpt. Deres Schem hamphora har de med sikkerhed fra samme sted.¹⁶



Figur 8: Sandstensrelief af jødso-motivet på Stadtkirche i Wittenberg, hvor Luther prædikede fra 1517.



Figur 6: Luther som djævelens sækkepibe. Billedsatire af Eduard Schön fra omkring 1530 (udsnit).

Dette er ikke blot endnu et eksempel på Luthers excessive optagethed af anale og fækale temaer.¹⁷ Det er også en forhånelse af rabbinernes angiveligt dybe og dunkle Talmud, som degraderes til soens anus, og i det hele taget af rabbinernes skrifteksegese, som bliver til en slags svinagtig anal-eksegese. Til sidst udnævner Luther sågar soens indre til den jødiske guds herkomst (*Schem hamphores* er hebræisk for 'det uforstilte navn', som er guds navn).

Formmæssigt var der som nævnt ikke noget grundlæggende nyt i denne ekskluderende religionssatire. Den betjener sig fortsat af det karnevalistiske formsprog, af elementer fra dyrefablernes univers og af de klassiske satiriske degraderingsteknikker. Alligevel kunne intet være mere forskelligt fra den folkeligt-festlige karnevalisme. Selvom *formsproget* i vid udstrækning forblev det samme, så var den *funktionssammenhæng*, religionssatiren indgik i, nu en fuldkommen anden. Samme satiriske former og teknikker blev nu bragt i anvendelse i en helt anden sammenhæng og med et helt andet formål. Hovedparten af de religionssatiriske skrifter og billeder, der udkom i det 16. århundrede, var ikke længere en del af middelalderens festligt-folkelige karnevalskultur, men af reformationens og modreformationens gensidige smædekampagner. De satiriske degraderingsteknikker stod nu ikke primært i folkefesternes tjeneste, men snarere i folkeforførelsens.

Luther spillede selv en fremtrædende rolle i denne forandringsproces. Som Piltz skriver, "viste billedsatiren sig at være et særdeles skarpt våben, og netop Luther – heri alle sine modstandere langt overlegen – håndterede den med enestående snilde."¹⁸ En af de bedst kendte antikatolske billedsatirer, nemlig *Paveæslet* (figur 9), blev genoptrykt og udgivet i en pamflet af Luther og Melanchthon i 1523, ledsaget af de to reformatorers egne udlægninger af billedernes betydning. Om paveæslet – som angiveligt skulle være et misfoster, der var blevet fundet i Tiberen i Rom i 1493 – skrev Luther blandt andet, at "intet er så ovenud skrækkeligt ved det, som at gud selv har skabt og åbenbaret et sådant underværk og uhyrligt billede."¹⁹ Når Luther dermed hævdede, at paveæslet var en guddommelig skabelse og



Figur 9: *Paveæslet*. Antikatolsk billedsatire fra reformationstiden (udsnit).

åbenbaring – og ikke blot et fantasifoster anvendt i agitatorisk øjemed – så var han i overensstemmelse med renæssancens almindelige overtro, som mente at se guddommelige tegn i alt fra planter til vejrfænomener. Også misfoster opfattedes ifølge historikeren Robert Scribner ofte som ildevarslende tegn fra gud:

Tegn og undere gjorde stort indtryk på det 16. århundrede, da man mente de var varslere om ulykke eller guds vrede. Når der dukkede menneskelige eller dyriske misfoster op blev de viet særlig opmærksomhed på grund af overbevisningen om at naturen afspejlede guds herredømme over universet [...] 'Paveæslet' var et af de mest sensationelle monstre, som dukkede op under reformationstiden.²⁰

Dette monster blev formodentlig skabt i Italien i slutningen af det 15. århundrede som del af en kampagne



Figur 10: Pavens fødsel og herkomst ifølge en antikatolsk pamflet fra 1545.

imod pave Alexander VI, men det blev genbrugt af Luther i flere omgange. Således indgik det også i den antikatolske pamflet *Afbildning af pavedømmet* fra 1545. Billedet passede godt til en pamflet, som blandt andet fremstiller paven og hans kardinaler som djævelens afkom, født gennem endetarmen på en grinende, behåret hundjævel med hale og hov (figur 10). Samme billede viser desuden hvordan paven herefter opfostrer af de romerske furier, Megara, Alecto og Tisiphone, som på Luthers tid bl.a. var kendt fra Dantes Inferno. Dæmoniseringen af modstanderen er her ikke mindre bogstavelig og total end i fremstillingen af Luther som djævelens sækkepipe. Og den anale oprindelse havde paven som vist til fælles med jødernes gud.

Bortset fra billederne af *Paveæslet* og *Munkekalven*, som er genbrug, er de øvrige ti billeder i pamfletten *Afbildning af pavedømmet* formodentlig skabt af en medhjælper fra Lucas Cranach d. Ældres

værksted.²¹ Kvalitetsmæssigt er de langt fra samtidige værker af kunstnere som Cranach selv, Albrecht Dürer og Hans Holbein d. Yngre. Til gengæld besad de en stærk folkelig overbevisningskraft. Understøttet af den nyopfundne trykkekunst gjorde de med historikeren Robert Scribners ord reformationen til "massepropagandaens første store tidsalder."²² Formålet med denne propaganda var først og fremmest at fremstille abstrakte tankegange i et sprog, som også tidens mange analfabeter og ulærde kunne forstå. Kun ganske få blandt de millioner af mennesker, der var tiltrukket af den antikatolske bevægelse i Tyskland, forstod de spidsfindige teologiske argumenter, som Luther fremførte imod katolicismen i latinske værker som *Om kirkens babyloniske fangenskab* (1520). Men ingen havde brug for at få forklaret, hvad satirerne over paven skulle betyde. Selv analfabeter og de, der nok kunne læse men ikke var bekendte med de klassiske furier, der opfostrer paven, kunne ikke



Figur 11: Munkenes oprindelse ifølge et anonymt træsnit fra det 16. århundrede. Efter at have skidt munkene ud spreder djævelen dem ifølge ledsageteksten på jorden for at undgå, at de skal overtage hans eget rige.

undgå at bemærke deres dæmoniske træk og derfor højst misforstå dem som troldkoner eller hekse, dvs. djævelens tjenere.

To propagandistiske idéer dæmper i denne religionssatiriske praksis: For det første erkendelsen af at kun den, der kan tale folkets sprog, kan påvirke det – hvilket indebærer, at virkningen af en satirisk pamflet afhang af, hvorvidt den almindelige mand var fortrolig med det anvendte formsprog og kunne (mis)tyde det på den rette måde. For det andet forestillingen om at bagtalelse og dæmonisering af modstanderens person er et mere effektivt agitationsmiddel end afsløring og udstilling af modstanderens kritisable teorier eller praksis – hvilket indebærer at det i mindre grad var modstanderens synspunkter eller argumenter, der stod for skud, end hans person. Som Piltz har påpeget, var hidsige personangreb og spredning af rygter de hyppigst anvendte kampagnestrategier blandt såvel katolikker som protestanter:

Den, der ville ramme sin modstander, angreb som regel ikke hans meninger, men derimod hans person [...] Personlig bagvaskelse gik for at være et tilladt kampmiddel og rå bandeord stod i langt højere kurs end saglige argumenter. Når Luther tordnede imod 'den satans so, paven', så hånedes pavetilhængerne omvendt Luther som en horeunge, en der var gift med en luder, en grovæder, en drunker, en nonne-skænder.²³

Denne form for smædekampagner fortsatte gennem hele religionskrigenes æra, hvor Den Protestantiske Union og Den Katolske Liga både var ofre for og ophav til en lang række satiriske pamfletter. Frem til og med trediveårskrigen fra 1618 til 1648 tæredes langt størstedelen af disse pamfletter fortsat på det satiriske formsprog, der var blevet udviklet af middelalderens karnevalskultur, ligesom de fortsat oppebar de funktioner, de havde fået i reformationens og modreformationens første kampagner. Først i sidste halvdel af det 17. århundrede begyndte konturerne af en ny religionssatirisk tradition at tage form. Først med den gryende oplysningstid begyndte en større strømning i religionssatirens historie at anerkende kritiske funktioner. Først da religionskrigene langsomt ebbede ud og censurens bånd gradvist blev



Figur 12: *Modreformationens helte* (1691) gengivet af den hollandske maler Cornelius Dusart. Karikerer skikkelser fra den Katolske Liga.

løst rundt omkring i Europa, brød den kritiske religionssatire igennem som et massefænomen med mange aktører, diskussioner og udgivelser.²⁴

Det betyder ingenlunde, at den kritiske religionssatire blev opfundet i oplysningstiden. Som antydte var den fx allerede tilstede i nogle af teksterne i *Carmina Burana*, som udstiller den katolske kuries pengebegær, eller i Rabelais' værker, der blandt andet gør nar af den verdensferne sofisme blandt Sorbonnes teologer. Men selvom sådanne antiklerikale tendenser langsomt breder sig, så forbliver de dog – set ovenfra – en understrøm i middelalderens og renæssancens religionssatire, hvis hovedstrømninger snarere er knyttet til karnevalskulturen og konfessionskampagnerne.

Det betyder heller ikke, at *al* satire i oplysningstiden blev kritisk. Det er ofte – og med rette – blevet påpeget, at oplysningstidens satire langt fra altid inkarnerer en så dyb fornuftig og høj moral, som den selv udgiver sig for at gøre.²⁵ Alligevel lader det sig ikke benægte, at der i slutningen af det 17. århundrede – side om side med mild, upolemisk komik og hårde, personlige angreb, side om side med tilbagevendende karnevalistiske og propagandistiske tendenser – etableredes en religionssatirisk tradition, som i højere grad end i nogen tidligere epoke rettede sig mod kritisable forhold hos kirken og dens repræsentanter, som fx kirkens magtalliancer og pengebegær eller de gejstliges seksuelle og moralske hykleri. Som vi skal se i det følgende, gjorde den kritiske religionssatire end ikke holdt her: Fra slutningen af det 19. århundrede gik den også løs på selve de hellige skrifter og religiøse dogmer.

Den kritiske tradition Den religionskritiske billedsatire havde sin storhedsperiode fra første halvdel af det 18. århundrede, hvor også oplysningstendenserne og den litterære satire blomstrer, til første halvdel af det 20. århundrede, hvor religionssatiren gradvist aftager og satirens hovedstrømme retter sig mod mere politiske og samfundsmæssige forhold. Denne storhedsperiode blev bl.a. tegnet af kendte navne som William Hogarth og Isaac og George Cruikshank i England, J. J. Grandville og Honoré Daumier i Frankrig, Wilhelm Busch i Tyskland, Goya i Spanien og Rata Langa i Italien – for blot at nævne nogle få. Det var en periode, hvor billedsatirer blev trykt og solgt i masseoplag i europæiske metropoler som London, Paris og Berlin; hvor der blev grundlagt illustrerede satiriske tidsskrifter i alle større europæiske lande; og hvor der kunne dannes store forsamlinger af nysgerrige borgere foran udstillingsvinduerne til de butikker, der solgte de nyeste billedsatirer.

Selvom mange af de nye, populære satirikere forholdt sig kritisk til kirken og dens repræsentanter, så var de langt fra alle sammen ateister. Nogle af dem var overbeviste kristne, som angreb en anden kirke end deres egen, eller som ønskede at "rense" deres egen kirke for overtro eller dekadence. Andre var deister, som nok var kritiske overfor hellige tekster og organiserede religioner, men som dog anså det for fornuftigst at antage, at en gud havde skabt verden. Endelig var der nogle, som aldrig udtalte sig entydigt om emnet. Det var med andre ord en blandet flok, som rettede deres spiddende penne imod gejstligheden i denne periode. Men de havde dog alle det tilfælles, at de brugte satiren til at blotte og udstille gejstliges egeninteresser, hykleri, bedrag, magtmisbrug osv.

Modsat middelalderens karnevalisme, hvis grundlæggende satiriske teknik som nævnt bestod i at vende op og ned på etablerede hierarkier, og modsat reformationstidens kampagner, der først og fremmest demoniserede modparten gennem personlige angreb, så bestod den kritiske religionssatires primære greb i at afsløre, blotte og udstille kritisable praksisser og teorier hos kirken og dens repræsen-



Figur 13: *Wolves in Sheep's Clothing*. Anonym satiretegning fra 1777. Gejstlige nyder bordets såvel som kødets glæder.

tanter. Det fordækte, som trivedes i det skjulte, skulle frem i lyset. Uoverensstemmelser mellem det, der blev prædikeret, og det, der blev gjort, skulle afsløres. Det seksuelle og moralske hykleri skulle udstilles. Derfor degraderede de kritiske religionssatirikere sjældent gejstlige til ulve i bogstavelig forstand, sådan som endnu renæssancen gjorde, men demaskerede og offentliggjorde derimod deres hemmeligholdte ulveagtige gerninger, sådan som det fx er tilfældet i en anonym billedsatire fra 1777 (figur 13). Det drejede sig ikke om at fremstille en påstået gejstlig ulvenatur, men om at belyse uoverensstemmelserne mellem gejstliges kommunikation udadtil og praksis indadtil, og – i dette tilfælde – understrege deres



Figur 14: Illustration til den franske forfatters Jean de La Fontaines novelle *Les Lunettes* (1694), som beretter om en ung mands eventyr i et nonnekloster. Illustrationen er af engelske Thomas Rowlandson og fra omkring 1800.

falskhed med et citat fra deres egen hellige bog, hvori det hedder: "Tag jer i agt for de falske profeter, der kommer til jer i fåreklæder, men indeni er glubske ulve."²⁶

Netop fordi afsløring og udstilling blev den kritiske religionssatires primære formål, kunne den ikke *nøjes med* at vende rundt på oppe og nede eller gennemføre personlige bagholdsangreb. Skulle satiren anvendes til kritisk-antiklerikale formål, så måtte de klassiske satiriske teknikker nødvendigvis erstattes med – eller i det mindste suppleres af – nye demaskerings- og udstillingsteknikker. Derfor kunne den ikke længere holde sig til blot de traditionelle degraderings- og omvendningsteknikker, som først og fremmest flyttede rundt på elementerne i en forudsat og etableret vertikal orden (en ontologisk rangorden,

hvor mennesket står over dyrene, eller et samfundsmæssigt hierarki, hvor biskopperne står over narrene). Modsat den traditionelle religionssatire opererede den nye kritiske religionssatire langs *horisontale* og ikke vertikale baner. Det ophøjede skulle ikke hives ned på et materielt eller dyrisk plan, men alt det kritisable, der foregik bag lukkede døre eller i de kirkelige kulisser, skulle frem i lyset. Afsløring, fremdragelse, udstilling og offentliggørelse afløser derfor omvendningen af op og ned som den primære satiriske teknik.²⁷

Det ses tydeligere end noget andet sted i de afsløringer af munkenes, nonnernes, præsternes og biskoppernes seksuelle hykleri, som både billedsatiren og den satiriske litteratur vrir med. Fra Geoffrey Chaucers *Canterbury Tales* fra det 14. århundrede til Honoré de Balzacs *Contes drolatiques* fra det 19. bugner den europæiske litteratur af spotkende afklædninger af inkonsistent seksualmoral i de religiøse rækker. Et instruktivt eksempel er den religionssatiriske oplysningsroman *Thérèse Philosophe* (1748) – en af den franske oplysningstids forbudte bestsellere²⁸ – hvor tankegangen bag en lysten abbeds seksuelle hykleri blottes på følgende vis:

- Lad os altså konkludere, min kære, at de fornøjelser, vi hengiver os til, Dem og jeg, er rene og uskyldige, da de hverken krænker gud eller menneskene takket være den diskretion og anstændighed, med hvilken vi hengiver os til vores foretagende. Uden disse to forudsætninger ville vi, det medgiver jeg, forårsage en skandale [...]
- Men, indvendte Madame C, hvis vores fornøjelser er uskyldige, som jeg nu ser, hvorfor så ikke omvendt lære alle andre, hvordan de kan nyde det samme? Hvorfor ikke meddele frugterne af Deres metafysiske meditationer til vores venner, vores medborgere? [...]
- Madame... Vi bør ikke afsløre sandheder for pøblen, som de ikke ville have sans for, eller som de ville misbruge. Den slags bør kun være kendt af folk, som er i stand til at tænke.²⁹

Den privilegerede abbed er ikke i tvivl om, hvad der ville ske, hvis alle tænkte ligesom ham selv. Blev religionens sædelighedsforskrifter opløst, ville det føre til socialt kaos. Derfor bliver diskretion afgørende for



Figur 15: *Munterhed* (1895) af den franske satiretegner George Auriol. Viser en engelsk gejstlig på inspektion i et parisisk bordel.



Figur 16: *I kolonierne* (1905) af den franske satiretegner Léon Fourment. Ledsagetekst: "Den gode fader: 'Ham der ... halvtreds franc ... altså, De ved, man kan gøre med ham, hvad man vil ... jeg har selv dresseret ham'."

opretholdelsen af hans praksis. Illusionsløst erkender han illusionernes funktionelle uundværlighed for den sociale status quo. For at få denne gejstlige dobbeltmoral frem må satirikerens på sin vis *overgå* bedrageren ved først at følge hans tænkning skridt for skidt og derefter fremføre den for åbent tæppe. Således bliver oplyseren en afluringsspecialist, en demaskeringstekniker, kort sagt en kritisk satiriker.

Billedsatirikerne følger ofte en tilsvarende fremgangsmåde. Fx blotlagde den franske satiretegner Léon Fourment en grum skyggeside af missionsbestræbelsernes angiveligt frelsende udbredelse af det kristne "glædesbudskab" (græsk: evangelium) ved at fremstille en hemmelig samtale mellem en sømand og en missionær. Med dette motivvalg afslørede Fourment ikke alene kirkens "gode fader" som arvtageren til den gamle koloniherre, hvis magt over slaverne var praktisk talt uindskrænket. Han blotlagde også



Figur 17: *Fast Day!* (1793) af den engelske billedsatiriker Richard Newton. Ledsagetekst: "At faste og bede, at passe sin kirkegang / Det er vejen, gode kristne, til at leve godt."

den diskretion, der er nødvendig for en seksuel videreførelse af slaveriet efter dets officielle ophævelse (1848 for Frankrigs vedkommende). Også her følger satirikerens i den fortrolige, lyssky tankes fodspor for at aflure og udstille dens hemmeligheder. Også her genopføres en halvkvædet vise fra en pastoral kyniker for at synliggøre en korrumperet praksis blandt gejstlige.

Den haltende seksualmoral var imidlertid blot ét blandt mange temaer fra de gejstliges rækker, som blev stillet til skue af den religionskritiske billedsatire. Et andet favoritterema var de gejstliges økonomiske selvfordeling og luksuriøse livsførelse. Ganske vist havde allerede renæssancens religionssatire gjort grin med uvirksomme munkes overdrevent tykke maver, men i det 18. og 19. århundrede gennemspilles dette tema langt hyppigere og i mere kritiske versioner, som eksponerer gejstliges sociale egoisme og selverkendte kynisme. Eksempelvis offentliggør den engelske satiretegner Isaac Cruikshank i 1794 et todelt billede, som i venstre side viser, hvordan overhovedet for den anglikanske kirke, ærkebiskoppen af Canterbury, propper sig med mad og vin i selskab med sin kone og hendes veninder i Lambeth i Sydondon, mens billedets højre side gengiver en familie, der sulter i Spitalfields i Østlondon (figur 18).³⁰ At Frankrig året forinden havde erklæret krig mod England havde ingen effekt på den praktiserede levevis inden for en



Figur 18: *A General Fast in Consequence of the War!!* (1794) af den engelske satiretegner Isaac Cruikshank.

velhavende kirke, hvis ledere kunne fortsætte med at fråse. Kun almindelige borgere blev ramt af "en generel faste som konsekvens af krigen", som billedet hedder.

Selvom Isaac Cruikshanks var en af det sene 18. århundredes mest konfrontative satiretegnere, så er det ikke desto mindre symptomatisk for hans tid, at ærkebiskoppen i hans satire ikke bliver konfronteret direkte med den sultende families armod. Det havde imidlertid ændret sig 100 år senere, efter at ideologiske arbejderbevægelser og internationale arbejderorganisationer havde givet de forarmede grupper større selvtillid. Det afspejler sig fx i, at den socialistiske italienske satiretegner Rata Langa (et pseudonym for Gabriele Galantara) lader en forarmet familie bryde ind midt under en gruppe gejstliges overdådige måltid (figur 19). Konfronteret med familiens ligefremme appel: "I Kristi navn – Barmhjertighed – Vi er sultne!" svarer de overvægtige præster med en raffineret-kynisk bibeleksegese: "Et øjeblik – Jesus har sagt: 'Giv de fattige af jeres overflod!' Hvis De blot venter ti minutter, så vil De se, at knoglerne er det eneste, der bliver tilovers af denne overflod – og dem giver vi til hunden."

Hos Rata Langa – der nok var født i Italien, men som var en europæisk kosmopolit, der publicerede i både Tyskland, Østrig, Frankrig, Holland og Sverige³¹ – er præstens sociale og eksegetiske bedrag blevet åbenlyst. End ikke over for ofrene skjuler de



Figur 19: *Praktisk kristendom anno 1905 ifølge den italienske satiretegner Rata Langa.*

det. Kynismen er blevet selvbevidst og eksplicit. Derfor er den kritik, som religionssatirikere som Rata Langa bedriver, ikke identisk med ideologikritik i marxistisk-freudiansk forstand. Det er ikke en kritik af kapitalistiske forhold eller socialpsykologiske mekanismer, som *bag* om ryggen på menneskene gør dem forblændede eller deres bevidsthed falsk. Det er tværtimod en kritik af præsternes *bevidste* bedrag, af deres *oplyste* falske bevidsthed, som den tyske filosof Peter Sloterdijk engang har kaldt det.³² Mens ideologikritikere fra Marx til Adorno forsøger at blotlægge alt fra økonomiske mekanismer til filosofiske tankegange, der kan være skyld i fejlslagne udviklinger og kyniske tendenser i det moderne samfund, så udstiller religionssatirikere fra Cruikshank til Rata Langa de korrumperede tankeganges konkrete former og selverkendte kynisme.

Store dele af den kritiske religionssatire beskæftiger sig således med kritisabel gejstlig adfærd såsom hykleri, bedrag og kynisme, som den almindelige



Figur 20: *Selverkendelse* (1903) af den tyske satiretegner Josef Benedikt Engl. Ledsagetekst: "Hvad så hr. præst, ska De ik med i teatret i aften? – Næ, ellers tak. Jæ går ik i teater; jæ spiller selv komedie hele året."

borger kan opleve på det umiddelbare, hverdagslige erfaringsniveau. Men der findes også en omfattende satirisk tradition, som retter sig mod religionernes *institutionsniveau* og på et symbolsk plan udstiller kritisable magtforhold eller uhellige alliancer, særligt mellem troens, økonomiens og politikens institutioner. Således har den engelske oplysnings store satiretegner William Hogarth fx udstillet kirkens lukrative alliance med kongemagten på den ene side og domstolene på den anden i en satiretegning fra 1725 (figur 22).³³

Kongen, biskoppen og dommeren er her ikke gengivet som konkrete personer, men tværtimod reduceret til satiriske symboler for de samfundsinstitutioner, de repræsenterer: Kongens ansigt er reduceret til kongens mønt, dommerens ansigt til lovens



Figur 21: *Royalty, Episcopacy, and Law* (1725) af den engelske billedsatiriker William Hogarth. Ledsagetekst: "Some of the Principal Inhabitants of ye Moon as they Were Perfectly Discover'd by a Telescope brought to ye Greatest Perfection since ye last Eclipse, Exactly Engraved from the Objects, whereby ye Curious may Guess at their Religion, Manners?"

hammer og biskoppens til en jødeharpe. Hogarth-forskningen har mig bekendt aldrig kunnet forklare, hvorfor biskoppens ansigt er reduceret til lige netop en jødeharpe, og instrumentet har trods navnet ikke nogen særlig historisk tilknytning til jøderne. Det har været foreslået, at det simpelthen skulle henvise til, at kristendommen vokser ud af jødedommen, men det passer dårligt til billedets øvrige symbolik. Mere sandsynligt er det – især fordi det er blevet dokumenteret, hvor ofte Hogarth overtog motiver fra renæssancekunstnere³⁴ – at jødeharpen er en henvisning til *Den uærlige købmand* (1568) af Pieter Brueghel, som viser en bedragerisk købmand, der netop sælger jødeharper (figur 22).³⁵

Hvis kirken som institution er en uærlig købmands instrument, så underbygges det af de øvrige



Figur 22: Den uærlige købmand (1546) af Pieter Brueghel.

elementer i Hogarths gennemført symbolske religionssatire. Biskoppen eller mere generelt bispestanden (*episcopacy*) trækker således i en klokkestreng, der er bundet omkring en bibel, der fungerer som en slags håndtag, der holder fast om en løftestang, som betjener en maskine, hvis øverste del er et kirketårn med en ringende klokke, mens den nederste del er en pumpe, der poster penge ud. Beskyttet af kongemagten og loven benytter bispestanden således biblen til at betjene en kirke-pumpe, som øser penge ned i en kiste, der oven i købet bærer bispestandens våbenskjold – blot med den forskel at de traditionelle symboler, hyrdestaven og nøglen til kirken, er blevet erstattet af en kniv og en gaffel. I en kondenseret og symboladet billedsatire får Hogarth således afsløret kirken som en lukrativ og velbevogtet pengemaskine, der sørger for overdådige måltider på de gejstliges borde. Temaer, der, som vi har set, behandles af andre religionssatirer på et umiddelbart erfaringsniveau, bliver her overflyttet til et mere generelt niveau, der i symbolske former kritiserer bispestanden og kirken som institutioner.

En anden hyppigt optrædende symbolsk figur i den institutionskritiske religionssatire er friheden. I

form af en ung kvinde er den fx blevet hængt på toppen af en demonteret trykpresse med påskriften "British Press" i satiretegningen *Liberty Suspended! With the Bulwark of the Constitution!* (1817) af Isaac Cruikshanks søn George Cruikshank (figur 23). Denne satire gengiver ganske vist også en række samtidige personer, ligesom den refererer til samtidige begivenheder, men den blander det konkret-samtidige med et symbolsk sprog (friheden, pressen, yderst til højre græder England i form af John Bull), og den retter sit skyts mod kritisable institutionelle handlinger (afskaffelse af frihedsrettigheder) og alliancer (mellem kirken, statsmagten og loven). Som skiltet i frihedens hænder angiver, er det Englands mest grundlæggende frihedsrettigheder – "Magna Charta, Bill of Rights, Habeas Corpus" – som statsmanden, Lord Castlereagh, har aflivet med ordene: "Det er bedre at gøre dette, end at 'lægge sig fladt på maven' for fødderne af anarki", alt imens han understøttes af den anglikanske kirkes overhoved, ærkebiskop Charles Manners-Sutton, der i billedets venstre side læser op fra en stor bog med påskriften "Bønner og taksigelser for at regenten er undsluppet folkets vanvid." Det er sigende, at kirkens repræsentant ikke spiller samme centrale rolle på Cruikshanks politiske scene, som på Hogarths økonomiske scene. Mens Hogarths satire afslørede biskoppen som en central aktør på Englands økonomiske scene, så demaskerer Cruikshanks satire biskoppen som en perifer medløber på den politiske scene, som ellers er stedet, hvor spørgsmål om angri-



Figur 23: *Liberty suspended! With the Bulwark of the Constitution!* (1817) af den engelske satiretegner George Cruikshank.



Figur 24: Katolske gejstlige forsøger at puste videnskabens lys ud – Tyskland omkring 1845



Figur 25: Gud udstyret med æselhat som straf for hans mislykkede skabelse. Bogillustration af den franske satiretegner Alfred Le Petit fra romanen *Gros-Jean et son curé* (1881) af Roussel de Méry.

veligt religiøse specialer såsom retfærdighed og moral afgøres. Hos Cruikshank udretter biskoppen imidlertid intet andet end at snakke magten efter munden, mens han retter blikket mod himlen i stedet for at forholde sig til de uretfærdigheder, der sker lige for næsen af ham.

Som disse eksempler antyder, benytter de symbolske religionssatirer sig ofte af et subtilt og komplekst billedsprog, som ofte både kan læses som polemiske kommentarer til dagsaktuelle begivenheder og som fremstillinger af generelle historiske tendenser, af samfundets "tidsånd" om man vil. Heri adskiller de sig fra de ikke-symbolske religionssatirer, der ofte er mere konfrontative og direkte aflæselige afsløringer af dobbeltmoral, præstebedrag, kynisme osv. Trods disse teknisk-billedsproglige forskelle har begge disse former for kritisk religionssatire imidlertid et helt grundlæggende karakteristikon til fælles: De retter begge deres satiriske angreb mod klerikale forvaltninger af religionen og ikke mod religionen selv. Helt frem til slutningen af det 19. århundrede holder den europæiske religionssatire – i hvert fald i sine hovedstrømninger – sig tilbage med at udstille og latterliggøre guderne selv. Helt frem til 1880'erne undgår majoriteten af Europas religionskritiske billedsatirikere at angribe de hellige tekster og deres helte. Ganske vist optræder gud i visse tidligere billedsatirer, men her er han ikke selv målet for de sati-

riske angreb. Tværtimod bliver han fremstillet som dommer over kirken og dens bedrag.³⁶ De satiriske angreb på gud selv bryder derimod først igennem i Europa, da den mangeårige antiklerikale satire suppleres af en *antidogmatisk* satire i de sidste årtier af det 19. århundrede.

Ifølge den franske satireforsker Guillaume Doizy og den tidligere formand for det franske fritænkerforbund Jean-Bernard Lalaux er den første satiretegning, der gør grin med gud, fra 1871.³⁷ Det er tvivlsomt, om det giver nogen erkendelse eller overhovedet er holdbart at *pinpointe* tidspunktet så nøjagtigt. Men man kan konstatere, at en hidtil uset masseproduktion af satiretegninger, der gør grin med gud og biblen, blev igangsat i 1880'erne. Mange af disse tegninger publiceredes i satiremagasiner som *Le Carillon* i Frankrig, *Freethinker* i England og *Simplicissimus* i Tyskland. Mange udkom i illustrerede bibelparodier som *La Bible Amusante* (1882) af den franske forfatter Léo Taxil eller *The Comic Bible Sketches* (1885) af den engelske fritænker G.W. Foote. Denne type værker nød en enorm popularitet; de udkom ofte i adskillige udgaver; og de inspirerede hinanden på tværs af landegrænser.³⁸ Som var en eller anden moralsk dæmning pludselig brudt sammen, væltede en bølge af antidogmatisk religionssatire med ét ind over Europa.

Selvom målet for disse satirer var helt nyt, så var



Figur 26: Verden som guddommelig afføring. Satiretegning fra 1881 af Moloch.

der ikke meget nyt i det anvendte formsprog.³⁹ Sammenlignet med den antikerikale tradition fremstår de antidogmatiske satirer ofte overraskende milde.

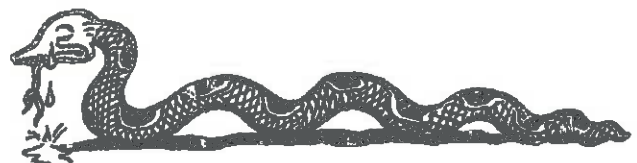
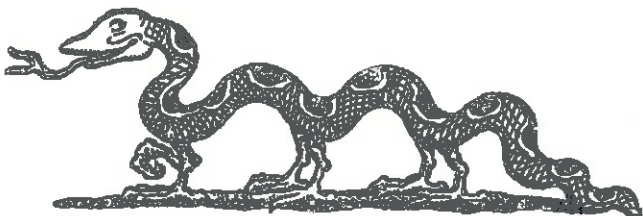
Ofte betjener de sig af klassiske karnevalistiske teknikker og degraderer først og fremmest det guddommelige til noget profant, materielt, kropsligt. Ofte overfører de glørværdige og sagnomspundne bibelske begivenheder til et samtidigt og hverdagsagtigt plan. Således gengav den franske satiretegner



Figur 28: Father Methuselah. Satiretegning fra G. W. Footes *Comic Bible Sketches* (1885).

Moloch fx skabelsen som resultatet af en rødkindet, pyjamasklædt guds fjerteri (figur 26). Scenen for de bibelske begivenheder og den menneskelige eksistens, nemlig jordkloden, er ikke alene reduceret til blot at være én planet blandt andre. Den er også degraderet til at være en smilende oldings afføring.

Andre antidogmatiske satiretegninger forlener i mere eller mindre grad det karnevalistiske formsprog



Figur 27: Illustration af den franske tegner Armangeol til bogen *La Bible comique illustrée* (1935) af den franske forfatter og fritænker André Lorulot.



Figur 29: *Im Himmel* (1900) af den tyske satiretegner Thomas Theodor Heine. "Vinger kan I give mig lige så meget I vil, men én ting vil jeg sige jer: Æg lægger jeg ikke!"

med kritiske afslørings- og demaskeringsteknikker for på denne måde at afsløre inkonsistente tankegange eller udstille meningsløse mirakler, der fremstilles som sandheder i de hellige skrifter. Eksempelvis blotlægger en tegning fra G. W. Footes *Comic Bible Sketches* (1885) konsekvenserne af den usandsynlige bibelske påstand om, at Metusalem skulle have fået sønnen Lemek i en alder af 187 år – og i øvrigt selv være blevet intet mindre end 969 (figur 28).⁴⁰ Ved billedligt at konkretisere det, den eventyrlige bibelske fortælling siger, og samtidig overføre det til et samtidigt, hverdagsagtigt univers, belyser satiretegningen det naturstridige, frastødende, hæslige, som ligger implicit i den bibelske fortælling, men som sjældent ekspliciteres i form og billedløs læsning.

I lignende versioner gennemspiller den antidogmatiske satire en lang række fortællinger fra

såvel det gamle som det nye testamente. De mange "komiske bibler", som udkommer mellem 1880 og 1940, parodierer den ene bibelske legende efter den anden og spotter de religiøse fortællinger som usandsynligt opspind med ukristelige implikationer eller som absurde påhit, der snarere synes at have deres oprindelse i menneskelig fantasi end i guddommelig visdom. Selv populære religiøse forestillinger, såsom forestillingen om et evigt liv i himlen, spottes af kritiske religionssatirikere som tyske Thomas Theodor Heine (figur 29) og franske Pépin (figur 30).

Selvom det primært var de kristne dogmer, der stod for skud, så angreb allerede det 19. århundredes religionssatirikere også jødiske og islamiske dogmer. For de i tiltagende grad ateistiske satirikere var religionerne som sådan kritisable – ikke kun den kristne. Allerede i 1876 udkom der således en Muhammed-tegning på forsiden af det franske satiretidsskrift *Le Grelot* (figur 30). Her kunne man se en langskægget, turbanklædt Muhammed, der med et smil på læben udførte en afværgende håndbevægelse: "Man afviser mange," stod der forneden til "Muhammeds paradis," som var tegningens titel. Årsagen til de påtrængende massers begær afsløres i baggrunden, hvor letpåklædte kvinder danser lystigt omkring som en illustration af den berømte myte om de 72 jomfruer, som martyrer angiveligt skulle få i Muhammeds paradis. Degradet til en bordelejer med nøglerne til et seksuelt paradis placeret i bæltet må Muhammed afvise mange med martyrdrømme. Ironisk er antallet af jomfruer selv i paradis underlagt et realitetsprincip og derfor ikke uendeligt – ligesom de i øvrigt heller ikke var det i Jens Julius Hansens Muhammed-tegning i *Jyllands-Posten* den septemberdag i 2005, hvor grunden til Muhammed-krisen blev lagt.

Kritisk religionssatire mellem karneval og kampagne

Som det fremgår af selv en hurtig overflyvning af den europæiske religionssatires historie, så har den gennem tiderne været brugt af vidt forskellige mennesker til vidt forskellige formål. Fra dens første udbredelse som paneuropæisk folkefest i middelalderens karneval via dens transformation til religiøs massepropaganda i reformationens og



Figur 30: Muhammets paradis (1876). Satiretegning af den franske tegner Pépin til satiretidsskriftet *Le Grelot*.

modreformationens smædekampagner og frem til dens forvandling til afslørings- og udstillingsredskab i hænderne på kritiske oplysningssatirikere har den europæiske religionssatire vist sig at være en utilregnelig og troløs genre. Ingen har kunnet fastlåse de satiriske former til bestemte funktioner. Ingen har kunnet tøjle den satiriske frækhed og binde den til en bestemt verdensanskuelse. Derfor kan vi ikke fastholde en forestilling om religionssatiren som de svages våben og dermed noget, der generelt står i folkets og frigørelsens tjeneste. Ej heller kan vi klamre os til en forestilling om religionssatiren som et værn imod fundamentalisme og dermed en praksis, der *per definition* står i oplysningens og frihedens tjeneste. Det er ensidige og romantiserede forestillinger, som historien har modbevist.

I stedet må et mere nøgternt blik på religions-satire som genre bero på den iagttagelse, at religionssatiren gennem den europæiske historie også har udspillet sig på *bekostning af folket, friheden og oplysningen*. Som vi har set, har religionssatiren siden middelalderen fungeret som et virkningsfuldt våben i hænderne på vidt forskellige gruppers kampe om magt, indflydelse og sandhed. Netop derfor er det afgørende at kunne skelne den *kritiske* religionssatire fra andre former for religionssatire. På grund af den flerhed af funktionssammenhænge, religionssatiren har indgået i og fortsat kan indgå i, er det væsentligt at kunne identificere de satiriske teknikker og historiske funktionssammenhænge, som adskiller den kritisk-afslørende religionssatire fra den festligt-omvendende karnevalskultur på den ene side og de demoniserende konfessionskampagner på den anden. Det var nemlig her, i feltet mellem disse to yderpositioner, mellem karnevalets folkefest på den ene side og kampagnernes folkeforførelse på den anden, at religionssatiren fandt sin fortsat frugtbare funktion som folkeoplysning.

Noter

1. Det skyldes ikke mindst satireforskningens fokus på politisk satire frem for den religiøse og på detailstudier frem for historiske kortlægninger. Jf. Gatrell, 2006, s. 10-11, samt Griffin, 1994, s. 1-3.
2. Heiberg, 1884, s. 566.
3. Wright, 1875, s. 38-39.
4. Senest Doizy og Houdré, 2010, s. 15.
5. Citeret efter Champfleury, 1879, s. 283.
6. Ifølge Jacques Le Goff er fasen fra 2.-7. århundrede kendetegnet ved en skarp fordømmelse af latteren, fasen fra 8.-13. århundrede ved en "kontrolleret befrielse" af latteren, og fasen fra 14.-15. århundrede ved hæmningsløs latter. Le Goff, 1989.
7. For parodier på bønner, se Bayless, 1996, s. 114-115. For parodier på liturgier og testamenter, se Bakhtin, 1984, s. 14.
8. Bakhtin, 1984, s. 1-58.
9. Hodgart, 2010 (1969), s. 23.
10. Wright, 1875, s. 76-77.
11. Citeret efter den danske oversættelse, Bakhtin, 2001, s. 33.
12. Piltz, 1976, s. 19.
13. Michel Foucault gennemgår denne forestillings tilblivelse, historie og magtform ("pastoralmagten") i Foucault, 2004.

14. Scribner, 1987, s. 292.
15. Anden Mosebog, kapitel 22, vers 18 og Tredje Mosebog, kapitel 11, vers 7-8.
16. Luther, 1920, s. 600.
17. Denne optagethed er malerisk dokumenteret i Ronnie Johanson: "Luther og lorten" i **Kritik** 195, s. 60-67.
18. Piltz, 1976, s. 25.
19. Citeret efter Piltz, 1976, s. 25.
20. Scribner, 1987, s. 284.
21. Det er i hvert fald karikaturhistorikeren Georg Piltz' formodning, selvom de ofte tilskrives Cranach d. Ældre selv. Piltz, 1976, s. 25.
22. Scribner, 1987, s. 277.
23. Piltz, 1976, s. 26.
24. Hodgart, 2010 (1969), s. 58-65, samt Gatrell, 2006, s. 9-20.
25. Satireforskerne Brian A. Connery og Kirke Combe karakteriserer ligefrem oplysningstidens satire som en trojansk hest, der skjuler primitive følelser under dække af moral og reformvilje, Connery og Combe, 1995, s. 2. P. K. Elkin og Harald Kämmerer påpeger ligeledes, at der er en diskrepans mellem oplysningssatirikernes retfærdiggørelse af satiren, fx som et lægemiddel, og deres aggressive, angrebslystne praksis. Elkin, 1973, samt Kämmerer, 1999.
26. Matthæusevangeliet, kapitel 7, vers 15.
27. Uden at erkende at den kritiske satire kun er én blandt flere former for satire, har Peter Sloterdijk påvist strukturelle ligheder mellem satire og kritik som afslørings- og blotlæggelsesmekanismer. Sloterdijk, 1983, s. 44-63.
28. Darnton, 1996, s. 85-114.
29. Argens, 1998, s. 43.
30. Gatrell, 2006, s. 472.
31. Piltz, 1976, s. 186.
32. Sloterdijk, 1983, s. 33-43. Angående præstebedrag, jf. s. 76-77.
33. Paulson, 2003, s. 67.
34. Paulson, 2003.
35. Moxley, 1982, s. 640-646.
36. Doizy og Lalaux, 2006, s. 14.
37. Doizy og Lalaux, 2006, s. 20-21.
38. March, 1998, s. 127ff.
39. Doizy og Lalaux, 2006, s. 30-31.
40. Første Mosebog, kapitel 5, vers 21-27.

Litteratur

- Argens, Jean-Baptiste de Boyer: *Thérèse philosophe, ou mémoires pour servir à l'histoire du Père Dirrag et de Mademoiselle érédice*. Paris 1998.
- Bakhtin, Mikhail: *Rabelais and His World*. Bloomington 1984.
- Bakhtin, Mikhail: *Karneval og latterkultur*. Frederiksberg 2001.
- Bayless, Martha: *Parody in the Middle Ages*. Michigan 1996.
- Bibelen. Det Danske Bibelselskab. København 1992.
- Champfleury, Jules: *Histoire de la caricature antique*. Troisième édition. Paris 1879.
- Connery, Brian A. og Combe, Kirke: *Theorizing Satire. Essays in Literary Criticism*. New York 1995.
- Darnton, Robert: *The Forbidden Best-Sellers of Prerevolutionary France*. New York 1996.
- Doizy, Guillaume og Houdré, Jacky: *Bêtes de pouvoir. Caricatures de XVIe siècle à nos jours*. Paris 2010.
- Doizy, Guillaume og Lalaux, Jean-Bernard: *Et dieu créa la rire. Satires et caricatures de la Bible*. Paris 2006.
- Elkin, P. E.: *The Augustan Defense of Satire*. Oxford 1973.
- Foucault, Michel: *Sécurité, territoire, population*. Paris 2004.
- Gatrell, Vic: *City of Laughter. Sex and Satire in Eighteenth-Century London*. London 2006.
- Griffin, Dustin: *Satire. A Critical Reintroduction*. Kentucky 1994.
- Heiberg, Peter Andreas: *Udvalgte skrifter*. Udgivne af Otto Borchsenius og F. Winkel Horn. København 1884.
- Hodgart, Matthew: *Satire. Origins and Principles*. New Brunswick/London 2010 (1969).
- Kämmerer, Harald: *Nur um Himmels willen keine Satyren ... Deutsche Satire und Satiretheorie des 18. Jahrhunderts im Kontext von Anglophilie, Swift-Rezeption und ästhetischer Theorie*. Heidelberg 1999.
- Le Goff, Jacques: "Rire au Moyen Age" i *Le Cahiers du Centre de Recherches Historique*, nr. 3, Paris 1989.
- Johanson, Ronnie: "Luther og lorten" i **Kritik**, København 2010.
- Luther, Martin: *D. Martin Luthers Werke. Weimarer Ausgabe*, Bd. 53, Weimar 1920.
- March, Josh: *Word Crimes. Blasphemy, Culture, and Literature in Nineteenth-Century England*. Chicago/London 1998.
- Moxley, Keith: i "Pieter Bruegel and The Feast of Fools", i *The Art Bulletin*, vol. 64, nr. 4, New York 1982.
- Paulson, Ronald: *Hogarth's Harlot. Sacred Parody in Enlightenment England*. Baltimore/London 2003.
- Piltz, Georg: *Geschichte der europäischen Karikatur*. Berlin 1976.
- Scribner, Robert: *Popular Culture and Popular Movements in Reformation Germany*. London/Ronconverte 1987.
- Sloterdijk, Peter: *Kritik der zynischen Vernunft*. Frankfurt am Main 1983.
- Wright, Thomas: *A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art*. London 1875.